

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ
Centro de Filosofia e Ciências Humanas – CFCH
Escola de Comunicação – ECO

Projeto de conteúdo do portal de fotografia da Escola de Comunicação da UFRJ

Jancy Silveira Medeiros

Rio de Janeiro
2005

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ
Centro de Filosofia e Ciências Humanas – CFCH
Escola de Comunicação – ECO

Projeto de conteúdo do portal de fotografia da Escola de Comunicação da UFRJ

Jancy Silveira Medeiros

Trabalho de conclusão do curso de
Comunicação Social – habilitação
Produção Editorial – apresentado à
Escola de Comunicação da
Universidade Federal do Rio de Janeiro,
como parte dos requisitos necessários à
obtenção do grau de bacharel em
Comunicação Social.

Orientador: Prof. Antonio Pacca Fatorelli

Rio de Janeiro
2005

FICHA CATALOGRÁFICA

Medeiros, Jancy Silveira.

Projeto de conteúdo do portal de Fotografia da Escola de Comunicação da UFRJ / Jancy Silveira Medeiros. – Rio de Julho, 2005.

50 f.

Monografia (Graduação em Comunicação Social – habilitação em Produção Editorial) – Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Escola de Comunicação – ECO, 2005.

Orientador: Antonio Pacca Fatorelli

1. Fotografia. 2. Internet. I. Fatorelli, Antonio Pacca (Orient.)
II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação.

Rio de Janeiro
2005

Projeto de conteúdo do portal de fotografia da Escola de Comunicação da UFRJ

Jancy Silveira Medeiros

Orientador: Prof. Antonio Pacca Fatorelli

Trabalho de conclusão do curso de Comunicação Social – habilitação em Produção Editorial – apresentado à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social.

Aprovado por:

Orientador: Prof. Antonio Pacca Fatorelli

Examinador: Prof. Dr. Victorino Oliveira

Examinadora(a): Profa. Maura Ribeiro Sardinha

Rio de Janeiro
Julho/2005

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho ao meu Deus Jeová, que nunca esteve ocupado demais pra satisfazer minhas necessidades, e aos meus pais, que investiram muito em mim.

Rio de Janeiro
Julho/2005

AGRADECIMENTOS

Ao meu amigo Victorino, o professor que conseguiu me fazer gostar de continuar estudando, não deixando que eu desistisse.

Ao Fatorelli, que incentivou esse projeto e topou me orientar.

À Mestra Jedi Maura, que nunca desiste da filosofia e dos cavaleiros da ordem de Produção Editorial.

Novamente aos meus pais, por serem mais importantes do que eu e eles mesmo imaginam.

Aos meus irmãos Giani e Jander, que brigaram comigo pra que eu levasse a sério a faculdade.

Ao Cláudio, que me fez desistir de Jornalismo e escolher Produção Editorial para que eu possa seguir a melhor carreira possível.

Ao Rico, pela amizade e ajuda nos momentos difíceis e fáceis e pela hospitalidade nos últimos meses.

Ao Carlinho, que me surpreendeu gastando bastante tempo e ouvidos em me ajudar a manter o equilíbrio emocional e também a alegria e disposição.

Ao Diego, o amigão que sempre aparecia pra me atrapalhar no trabalho, quando sua intenção era apenas me desestressar.

Aos Senseless e a todos os amigos que sabem que contribuíram muito para alguma coisa, qualquer que seja.

“Eis que tudo era vaidade e um esforço para alcançar o vento”.

Rei Salomão

Rio de Janeiro
Julho/2005

RESUMO

Este trabalho consiste na criação de um portal de fotografia para a ECO/UFRJ. Desenvolve-se o conteúdo do portal, incluindo suas páginas e serviços oferecidos. As programações visual e de linguagem para a publicação na internet não fazem parte. Inclui origens da fotografia, assim como a evolução da mesma durante os séculos XIX e XX. A relação da fotografia com o homem – seja ele como observador ou criador – e as mudanças após o advento da imagem digital são discutidas, assim como a divulgação da fotografia em papel e em meios digitais.

Rio de Janeiro
Julho/2005

ABSTRACT

This work consists on the creation of a photography portal for ECO/UFRJ. The portal's contents are developed, including its pages and services that are offered. The visual and linguistic programations for internet publication aren't included in it. It includes the origins of photography and the evolution of it across the nineteenth and twentieth centuries as well. The relation of photography with men – the later being an observer or author – and the changes that came after the introduction of digital images are discussed, as the diffusion of photography on paper and digital media.

Sumário

1 Introdução	10
2 História da Fotografia	17
3 As relações entre homem, câmera e Fotografia	29
3.1 <i>Flusser: a relação homem-aparelho</i>	29
3.2 <i>Barthes: a visão pessoal na relação homem-produto Fotografia</i>	33
4 Do papel ao monitor, do filme de rolo ao chip de memória	36
5 Metodologia	39
5.1 <i>Metodologia de criação do portal</i>	41
5.2 <i>A equipe de desenvolvimento e as responsabilidades</i>	43
5.3 <i>A metodologia DADI</i>	43
5.3.1 DEFINIÇÃO	44
5.3.2 ARQUITETURA	45
5.3.3 DESIGN	45
5.3.4 IMPLEMENTAÇÃO	46
6 Considerações finais	48
Referências	50

1 Introdução

Existem coisas com as quais os humanos se acostumaram de tal forma que não conseguem mais conceber sua vida sem elas. Este é o caso da energia elétrica, do sistema sanitário e hidráulico dentro de sua própria casa, do automóvel e especialmente da Fotografia.

A Fotografia se tornou tão necessária na vida moderna que até mesmo a construção da personalidade, da individualidade depende de fotos. Que seria hoje de uma pessoa sem uma foto sequer da infância? No entanto há dois séculos apenas a nobreza dispunha de retratos, e ainda assim imperfeitos se comparados a Fotografia, além de raramente feitos na infância. O que seria hoje em dia de um turista que não pudesse tirar fotos ou mesmo levar um postal com a imagem de suas férias?

Antes da Fotografia as pessoas são educadas com imagens mais imperfeitas da “realidade”: pinturas, desenhos e descrições. Apesar de mais imperfeitas no sentido de detalhamento, de aproximação, são, todavia, mais amplas no sentido interpretativo e simbólico. Quando um tutor deseja explicar ao aluno europeu dos séculos XVI e XVII sobre a onça pintada que vivia nas florestas do Brasil ele a descreve como um leão com pintas. No entanto, a criança sequer vê um leão de perto (a não ser por gravuras) e tampouco a onça possui todas as características de um leão. Esta lacuna do pensamento é preenchida com a imaginação do aluno, como faz aos europeus Marco Pollo com seus relatos do oriente, onde constam “feras terríveis” e “castelos feitos de ouro”.

Relatos similares provêm da América recém-descoberta; desenhos de monstros e índios canibais com bocarras na barriga atormentam os viajantes que têm como destino as costas de nosso continente, o que na verdade não passa de uma alucinação conscientemente imposta pela moral cristã, rechaçando a nudez e os costumes dos verdadeiros donos desta terra. Mesmo nas representações posteriores, já no período colonial, podemos ver a deformação da realidade onde o índio é desenhado como um europeu de pele escura para poder ser “digerido”

pela opinião européia do certo e do errado. Até nas gravuras do pintor francês Jean-Baptiste Debret (1768-1848), famoso pela fidelidade do traço, nota-se certa velação da realidade com fins de aceitação junto as gentes comuns.

Quando se fala em outros povos e culturas exóticas existe sempre um campo fértil para a especulação e a imaginação, além do exagerado sentimento de tentar igualar tudo à “realidade” que é experimentada. Com a chegada da Fotografia as “lacunas imaginárias” são preenchidas com a frieza do detalhamento fotográfico, a “realidade” está na Fotografia como um fato, uma prova irrefutável do acontecimento. Esta “realidade” fotográfica é levada a tamanho extremo que passa a inverter seu sentido: a “realidade” não é o ocorrido mas sim o fotografado, o registrado. Em lugar de simplesmente registrar a realidade, as fotos tornaram-se a norma para a maneira como as coisas se mostram a nós, alterando a própria idéia de realidade e de realismo (Sontag, 1977).

As pessoas passam a buscar a vida como uma fonte inesgotável de momentos fotográficos. Em sua própria concepção de beleza passam a ver-se através de uma câmera, considerando que aparecer bem em uma foto é sinônimo de beleza: a Fotografia suplanta o fato.

Ainda assim tanto a câmera fotográfica e seus similares como o cinema e os computadores (só para citar os mais difundidos) não têm a capacidade de expressar fatores anímicos fundamentais do contato cotidiano, na verdade se restringem a mostrar apenas nuances de expressões e nunca as expressões como um todo. Possuir o mundo na forma de imagens é, precisamente, reexperimentar a irreabilidade e o caráter distante do real (Sontag, 1977).

A personalidade forma-se baseada em conceitos fotográficos, como já comentado e até o conceito de beleza apóia-se na visão fotográfica. A infância atualmente depende da Fotografia: não fotografar uma criança na tenra idade é incorrer em um crime hediondo, é afetar profundamente sua personalidade e torná-la inferior aos demais. As comemorações de primeiros aniversários de uma criança não possui valor a ela – o único intuito é fotografar o evento, para que num futuro a pessoa crie através desta foto uma identidade imaginária – pois não faz

parte de sua recordação pessoal – de sua vida. Conseqüentemente quando a memória e a auto-sugestão entram em conflito a segunda geralmente vence. Baseado nestes fatos é possível criar um passado falso para qualquer um, modificando fotos de sua infância, pois, fotos são provas irrefutáveis.

A filmagem caseira aparece com a promessa de tirar lugar da Fotografia, porém não consegue nada além de ser uma tímida coadjuvante em qualquer evento. Por quê? A Fotografia, ao contrário da filmagem, mitifica, não revela tudo, e isso desperta nosso interesse. Além do que sempre é mais prático (e menos monótono) mostrar um álbum fotográfico do que um vídeo.

Quando alguém quer falar de sua vida normalmente usa Fotografias. Uma viagem inesquecível, um amigo distante, um parente falecido – a Fotografia torna-se uma biografia visual. Não é a realidade que as fotos tornam imediatamente acessível, mas sim as imagens. Por exemplo, hoje todos os adultos podem saber com exatidão como eles, seus pais e seus avós eram quando crianças, um conhecimento que não era acessível antes da invenção da câmera, nem mesmo para aquela minoria em que era costume encomendar pinturas de seus filhos.

Ao mesmo tempo, é uma biografia espectral, que flerta com a morte. A fotografia cria ou mortifica o corpo (Barthes, 1984).

Deixar-se fotografar é passar por essa “microexperiência da morte”, é “tornar-se verdadeiramente espectro”. Barthes é tomado por essa sensação quando obrigado a posar diante da lente de um fotógrafo, e quando contempla a sua própria imagem no cartão, diz que se torna Todo-Imagem, isto é, a Morte em pessoa (Barthes, 1984).

Em oposição a idéia de espectro, de imagem-morte veraz, os tempos de Fotografia digital trazem a contestação à antiga idéia de foto como prova irrefutável, visto que não existem meios físicos para afirmar se uma foto é ou não verídica. No antigo processo fotográfico os meios químicos, recortes e exposições são usados como contra-prova para uma imagem fotográfica, porém atualmente a Fotografia é toda desenvolvida dentro de meios digitais e salvo em casos onde se

constate visualmente uma montagem fica praticamente impossível determinar a validade ou não de uma Fotografia enquanto um fato “real”.

Um segundo problema trazido pela Fotografia digital é sua rápida popularização, gerando certa saturação fotográfica. Conseqüentemente, nada impressiona e muitas vezes acaba-se por preferir a imagem ao invés do objeto em si. Ao saber muito do que se passa no mundo (arte, catástrofe, belezas da natureza) por meio de imagens fotográficas, as pessoas não raro se frustram, se surpreendem, se sentem indiferentes quando vêem a coisa real.

Toda essa avalanche de imagens tem uma origem definida, a compulsão por fotografar, principalmente após a popularização das câmeras digitais, onde com um custo quase nulo pode-se tirar quantas fotos quer ou pelo menos quantas a câmera puder armazenar. O mundo é transformado em um grande painel onde pode-se escolher o que agrada e gravar uma foto. As férias da grande maioria acabam se tornando sempre um “safári fotográfico” onde ao invés de se contentar com o momento, com o local ou com os indivíduos, prefere-se reter sua imagem para sempre em um pedaço de papel.

Não é difícil encontrar pessoas que não gostam de aparecer em fotos. Ao contrário, encontrar alguém pra clicar o botão da câmera é facilímo. Sempre tem alguém na turma que não quer aparecer, ou mesmo um estranho que esteja passando e não recusa o favor. Mais do que qualquer outro tipo de arte, a Fotografia se inseriu na vida das pessoas a ponto de fazer parte dela.

Na Escola de Comunicação da UFRJ, é motivo de empolgação a primeira disciplina de Fotografia, geralmente cursada no 3º. período do ciclo básico. Só que, pouco prática, a disciplina discorre sobre preceitos básicos de luz, fotometragem e enquadramentos. Nada colabora para que a empolgação gere nos alunos o desejo de aplicar o que foi aprendido. Infelizmente, os alunos desconhecem a existência do laboratório e do estúdio de Fotografia. Bem-estruturados, com equipamentos e material para consulta e criação disponíveis e suporte pelos professores e monitores.

A idéia do portal de Fotografia visa divulgar esse espaço pouco utilizado pela maioria dos alunos, simultaneamente incentivando o universitário à produção e aperfeiçoamento de técnicas de Fotografia e revelação. A proposta não é recente. Outro aluno já se propôs a fazê-lo, chegando a discutir com o professor sobre esse projeto. Parte-se, portanto, do sugerido por este aluno e pela base criada por ele com o professor do que seria importante inserir no conteúdo do portal.

Quais são os objetivos deste? Criar o conteúdo do portal de Fotografia da Escola de Comunicação da UFRJ. Mas o que é criação? Criação pode ser definida como “a transformação de um ou mais dados já disponíveis em outro ainda não disponível” (CRIAÇÃO, 2005). E o que é Fotografia? Sobre a definição de Fotografia, certo autor diz:

“A primeira vem da Grécia, é usada nos países ocidentais, e surgiu na França (foto = luz, grafia = escrita). Através desse nome a Fotografia é a arte de escrever com a luz, o que a define como escrita. A segunda forma é de origem oriental. No Japão fotografia se diz *sha-shin*, que quer dizer reflexo da realidade. Por essa origem a Fotografia é uma forma de expressão visual”. (LIMA, 1988).

Ainda falta definir qual é o propósito de um portal. Um portal pode ser definido como um *site* que tem vários objetivos, ou um grande *site* com vários *sites*. Portanto, um portal pode vender, informar, oferecer serviços e inúmeras outras possibilidades. O portal de Fotografia da ECO tem como objetivo principal divulgar como a Fotografia está inserida na Escola de Comunicação da UFRJ. Professores, projetos, laboratórios, equipamento disponível, utilização. Portanto, possui três *sites* principais. O principal, de serviço ao aluno; outro com informações sobre Fotografia, incluindo a biblioteca específica; um terceiro com o

que os alunos produzem. Por fim, pode-se também incluir um espaço para discussão de questões relacionadas à Fotografia.

Por quê a criação desse portal? Usando a definição acima, o portal é criado para o aproveitamento de toda a estrutura que é disponibilizada aos alunos de comunicação da UFRJ pelo departamento de Fotografia da ECO. Parte-se de perguntas como: quantos alunos conhecem o excelente equipamento fotográfico que lhes é disponibilizado na Central de Produção Multimídia? Desses que conhecem, quantos fazem utilização? Reduzindo ainda mais: quanto dos que fazem utilização dos equipamentos produz algo? Pouquíssimos. O potencial de cada aluno somado aos equipamentos e suporte dado por professores e monitores no laboratório e no estúdio de Fotografia pode resultar em benefícios não só ao próprio estudante, mas também à escola. O *site* pode ser usado como ferramenta de marketing para ligar o universitário a todo o aparato do qual ele pode fazer uso e aperfeiçoar-se enquanto produz sob a orientação dos professores.

O método escolhido para a criação do conteúdo portal é o método de *briefing* para definição desse conteúdo.

2 História da fotografia

Os fundamentos daquilo que veio a se chamar fotografia vêm de dois princípios básicos, já conhecidos do homem há muito tempo, mas teve-se que esperar para se manifestar satisfatoriamente em conjunto: a câmara escura e a existência de materiais fotossensíveis.

A câmara escura nada mais é que uma caixa preta totalmente vedada da luz com um pequeno orifício ou uma objetiva em um dos seus lados. Apontada para algum objeto, a luz refletida deste projeta-se para dentro da caixa e a imagem dele se forma na parede oposta à do orifício. Se, na parede oposta, ao invés de uma superfície opaca for colocada uma translúcida, a imagem formada será visível do lado de fora da câmara, ainda que invertida. Isso permite a visão de qualquer paisagem ou objeto através do orifício que, dependendo do tamanho e da distância focal, projetava uma imagem maior ou menor.

Não se sabe sua origem. Descrições de quartos fechados com orifícios que projetam imagens em seu interior existem desde a Renascença e suas referências remontam não só à Grécia Antiga, mas também aos chineses, árabes, assírios e babilônios. Na Grécia, Aristóteles (384-322a.C.) já fazia menção a um dispositivo chamado "câmara obscura", onde através de um pequeno orifício a luz se projetava produzindo imagens. Este mesmo recurso também foi utilizado pelo sábio árabe Ibn al Haitam para observação de um eclipse em Constantinopla no ano de 1038.

Centenas de ilustrações de tratados renascentistas fazem alusão a esse tipo de câmara, que, longe de ser apenas uma caixa, tem as dimensões de uma sala, onde artistas se posicionam em seu interior, podendo assim se utilizar da projeção para tomar moldes de desenho. No entanto, não há registros diretos que se referem a experiências com esse tamanho de câmaras escuras, inviabilizando a comprovação de seu uso. De qualquer forma, a câmara escura é largamente usada durante toda a renascença e grande parte dos séculos XVII e XVIII para o estudo da perspectiva na pintura, só que já munida de avanços tecnológicos

típicos da ciência renascentista, como lentes e espelhos para reverter a imagem. A câmara escura só não pode estabilizar a imagem obtida, algo que os pintores fazem com seu dom.

Os materiais fotossensíveis constituem o outro fator da equação que resulta no advento da fotografia. Fotossensibilidade é um fenômeno que quer dizer literalmente “sensibilidade à luz”. Na verdade, o que se busca com a foto sensibilidade não é seu efeito longo, como o que acontece com cores que desbotam após um tempo de exposição à luz, mas sim uma maneira de impressão rápida – e estável – de imagens. O início dá-se, portanto, a partir das propriedades fotossensíveis dos sais de prata já conhecidas antes do século XVI.

Várias experiências são realizadas, no entanto, sem o sucesso esperado: a prata continua fotossensível, impedindo a visualização da gravação. Para visualizar a imagem faz-se necessário ver o resultado na luz, mas como a prata continua fotossensível, a imagem obtida gradativamente escurece. O principal problema a ser resolvido é encontrar um método eficiente de estabilizar a prata, impedindo-a de continuar sendo sensibilizada após o registro da imagem. Em 1727 o professor alemão Johann Heinrich Schulze constata que a luz provoca o escurecimento de sais de prata. Essa descoberta, em conjunto com a câmera escura, fornece a tecnologia básica para o posterior desenvolvimento da fotografia.

Durante a primeira metade do século XIX, muitos artistas, cientistas e amadores, de diferentes lugares como França, Inglaterra e até Brasil, deparam-se com um problema comum: a necessidade de produzir técnicas de representação da realidade permanentes como a pintura, porém ao mesmo tempo mais rápidas e precisas. Vários processos de fixação da imagem são desenvolvidos e alguns de seus inventores ficam conhecidos mundialmente como precursores da fotografia moderna. Entre eles, os franceses Joseph Nicéphore Niepce (1765-1833), Louis Jacques Mande Daguerre (1787-1851) e Antoine Hercule Romuald Florence (1804-1879), e o inglês William Fox Talbot (1800-1877).

Assim como outros contemporâneos, Niépce procura uma possibilidade de utilizar a imagem da câmara escura, uma vez que os demais processos só permitem reprodução de originais opacos ou transparentes, e não imagens projetadas da natureza real. Em 1816 ele inicia os estudos com a heliografia. Dez anos depois chega à primeira imagem inalterável – apontada como a primeira fotografia produzida no mundo – uma vista descortinada da janela do sótão de sua casa (figura 1). Os resultados, porém, não são nada auspiciosos. Utilizando verniz de asfalto sobre vidro e uma mistura de óleos fixadores, o processo não é muito prático para se popularizar. Daí, os méritos inegáveis de Daguerre.



Figura 1

A primeira fotografia, realizada com êxito por Niépce, em 1826. É uma vista da janela de seu quarto. Note que ambos os lados do pátio estão iluminados pelo sol: resultado de uma exposição de oito horas num dia de verão.

Através da divulgação de suas heliografias Niépce conhece Daguerre. Ambos trabalham com um câmara escura, fabricada pela casa de ótica de Jacques Louis Vicent e Charles Louis Chevalier¹, embora Daguerre a utilize para

¹ Chevalier, ótico, é o dono da loja onde Daguerre tomou conhecimento das experiências de Niépce. Ele melhora as câmeras escuras adotando duas lentes (até então só se usa uma lente convergente), dando início a construções de objetivas.

pintura (figura 2). Ele se entusiasma com a possibilidade de desenvolver uma técnica de reprodução visual eficiente e propõe uma sociedade com Niépce, que hesita, mas é convencido em 1829.

Figura 2

Câmera construída
(cerca de 1850) por
Charles Chevalier.



Daguerre continua as experiências de Niépce e as aperfeiçoa. Primeiro, utiliza como base chapas metálicas de prata ou cobre, já testadas por Niépce com bons resultados. Entretanto, as experiências de Niépce têm por objetivo a obtenção de uma matriz para ser reproduzida, e Daguerre não possui a intenção de descobrir um sistema litográfico mais avançado. Então deixa de lado o avanço nesta área e experimenta trabalhar com sais de prata, como outros, na busca da imagem fotográfica.

O problema de fixação dos compostos de sais de prata é solucionado casualmente, segundo diz a lenda. Exausto e decepcionado por não conseguir obter resultados satisfatórios, Daguerre joga uma de suas chapas no armário e esquece-se dela. Alguns dias mais tarde, à procura de alguns componentes químicos, abre o armário e depara-se com ela; surpreende-se com uma imagem gravada na chapa, inexistente quando a guarda. Procura a razão disso e descobre que é o mercúrio de um termômetro que se quebra no armário após o

armazenamento da chapa. Faz alguns testes que resultam no chamado daguerreótipo.

Finalmente é contornado o problema da nitidez e da fixação. O processo é bastante simples: uma chapa metálica é tratada com vapores de iodo, que se tornam iodeto de prata quando impregnados na chapa, tornando-a fotossensível. A chapa é colocada numa câmara escura, sem contato com a luz, e exposta durante 20 ou 30 minutos. Após a exposição, é necessário fazer o iodeto de prata se converter em prata metálica para a imagem se tornar visível. Nesse ponto entra o mercúrio, cujo vapor é o primeiro sistema de revelação fotográfica anunciado comercialmente.

Este é o mérito de Daguerre e o trunfo de seu daguerreótipo: como a imagem é convertida em prata metálica, ela fica muito mais nítida que a imagem do haleto comum, e sua definição e riqueza de detalhes são impressionantes. Depois, para afinal, fixar a imagem, o francês declara que usa o cloreto de sódio, cotidianamente conhecido como sal de cozinha. Em oposição a Niépce, portanto, o daguerreótipo é um experimento que pode ser repetido sem grandes dificuldades por qualquer pessoa, com resultados melhores, tornando Daguerre figura essencial dando o primeiro passo para a popularização da fotografia.

Quase que imediatamente, a notícia se espalha pelo mundo. A repercussão é imensa junto ao público, e de uma hora para outra, diversos outros pesquisadores aparecem no cenário público, reivindicando o invento para si. Não que sejam mal-intencionados com histórias falsas e datas adulteradas, mas existe um grande interesse comercial envolvido, e o fato é que realmente muita gente, ao mesmo tempo e em várias partes do mundo, busca a “imagem fotográfica”.

Fazem isso continuando a aperfeiçoar as chapas sensíveis, os materiais de revelação e fixação e até mesmo as objetivas. Nesse último ponto o matemático húngaro Joseph Petzval que liberta os primeiros fotógrafos dos absurdos tempos de exposição, que chegam a 30 minutos nos primórdios. Ele inventa uma lente dupla, formada por componentes distintos, com abertura f:3.6, trinta vezes mais rápida que as lentes tradicionais adotadas até então. Mesmo assim, esse invento

não resolve o problema final para a total popularização da fotografia: a reprodução, pois todos os processos produziam um só positivo.

Por volta de 1833, na Inglaterra, William Fox Talbot trabalha num processo similar para obtenção de imagens. Suas dificuldades são as mesmas da maioria dos proponentes à descoberta: não consegue achar um meio eficaz de fixar as imagens e utiliza como base papel impregnado com emulsão de sais de prata. O que consegue de mais próximo são impressões diretas, por contato sobre papel, e que ele denomina Calótipo, que produz imagens apenas vagas e desfocadas em comparação às obtidas pelo daguerreótipo. Mas Talbot experimenta também colocar o papel diretamente na câmara escura, e obtém resultados satisfatórios, pouco antes de Daguerre. Estipula-se que Talbot nada diz em relação à sua descoberta por não ter conseguido, como Daguerre, uma maneira eficiente de fixar a prata sensibilizada. Apesar de também usar sal de cozinha, a fixação numa solução de salmoura funciona com uma chapa de metal, mas não com uma folha de papel, que se desmancha depois de certo tempo. Talbot, assim como Niépce, também quer desenvolver uma maneira de copiar estas imagens, razão pela qual mantém-se nas experiências com papel.

Talbot então descobre uma fórmula para obter imagens negativas latentes no calótipo, ou seja, precisando de revelação, assim como o daguerreótipo. Esse método consiste em sensibilizar as folhas de papel inicialmente com nitrato de prata e posteriormente com iodeto de potássio, formando o iodeto de prata. O iodeto é altamente sensível à luz, o que reduz drasticamente o tempo de exposição – de algumas horas para poucos minutos. As folhas são reveladas numa solução de ácido gálico e nitrato de prata. Depois, fixados com o tiosulfato de sódio, são obtidas imagens negativas. Esse sistema permite que a fotografia em papel tome, aos poucos, o lugar do daguerreótipo na corrida pela melhor imagem.

Através de Talbot, o astrônomo Frederick Herschel conhece as dificuldades que envolvem os pioneiros da fotografia. Vendo o sucesso de Daguerre, resolve pesquisar métodos que possam resolver tais primeiros problemas. Pelo método de

tentativas, Herschel é responsável por um súbito avanço da fotografia em termos técnicos. Primeiramente, ele testa diversos sais de prata, concluindo que o nitrato é o mais sensível (tanto que é ainda usado neste século). Quanto à fixação, lembra-se de testar, em 1822, o hipossulfito de sódio (atualmente chamado tiosulfato) para interromper a ação da luz sobre a prata. Retomando as experiências com o mesmo material, agora com novas técnicas e perspectivas, resolve o problema da fixação fotográfica.

Em 1839, Herschel consegue a primeira fotografia em vidro, um suporte que imediatamente é incorporado pelos daguerreotipistas. Também é dele a primeira cópia azul, o cianotipo. Mas Herschel é, sobretudo, um homem que sabe escolher as palavras: é ele quem cunha o termo *Fotografia*. No ano seguinte, pronunciando-se na Royal Society, cria os termos *negative* e *positive*. Anos mais tarde, idealiza outras palavras que fariam carreira, como disparo e instantâneo.

Cabe ainda aqui uma personagem nos primórdios da descoberta da fotografia. Tipógrafo, Hercule Florence procura uma maneira de reproduzir tipos gráficos, tendo enormes dificuldades de publicar manuscritos de sua autoria. No Brasil, onde ele mora entre 1824 e 1879, há poucas tipografias disponíveis e todas pertencem a um mesmo dono monopolista da produção impressa. Antes de pensar em montar sua própria tipografia, Florence resolve investigar os efeitos de materiais fotossensíveis.

Tomando conhecimento dos efeitos do nitrato de prata, ele desenvolve um processo rudimentar de fixação de imagens em papel sensível, primeiramente através de cloreto de ouro, cujo agente fixador é a amônia. Na falta desta substância, Florence utiliza a própria urina para estabilizar as imagens, e obtém resultados satisfatórios em 1833 (a urina ainda pode ser utilizada como bom estabilizador). Depois, passa a utilizar outras substâncias mais baratas que o sal de ouro, entre eles o nitrato de prata, que chega a utilizar até mesmo com uma câmara escura. Mais tarde desenvolve, com base nesses resultados, um método de impressão em papel a partir de originais desenhados em vidro, obtendo cópias por contato de ótima qualidade.

Simultaneamente a Daguerre e Talbot na Europa, Florence, com muitas dificuldades de um habitante de colônia, busca seus próprios métodos sem nenhum auxílio, fazendo de sua descoberta um grande mérito. Florence chega a um método de fixação por contato em papel que lhe rendem ótimos resultados. Apesar de Florence não dar nome ao processo que inventa pela câmara escura, seu sistema de impressão por contato em negativo é chamado **Photographie**. Ironicamente, o processo é mais eficiente e descoberto antes que o de Daguerre.

Após essas três descobertas de Daguerre, Talbot e Florence as invenções são apenas aperfeiçoamentos de um mesmo sistema. Até o invento da câmera digital, a última personagem relevante no desenvolvimento e aperfeiçoamento dos processos fotográficos é George Eastman. Aos 23 anos de idade ele adquire uma câmera e apaixona-se pela atividade, ainda no rudimentar processo de chapa úmida. Aborrecido com o lento e trabalhoso processo de preparar as chapas e usá-las imediatamente, Eastman interessa-se pela emulsão gelatinosa a ponto de começar a fabricá-la em série. Insatisfeito por achar complicado o processo de estocagem das chapas de vidro e também sua fragilidade e peso, ele inicia sua pesquisa e procura por uma maneira de abreviar todo esse processo.

Aliando a tecnologia da emulsão com brometo de prata (mais propícia para fazer negativos e, conseqüentemente, cópias) com a rapidez da sensibilidade já existente na suspensão com gelatina e a transparência do vidro, Eastman substitui esta última por uma base flexível, igualmente transparente, de nitrocelulose, e emulsiona o primeiro filme em rolo da história. Com o filme enrolado, surge a possibilidade de obter várias chapas em único rolo. Partindo disso, Eastman constrói uma pequena câmera para utilizar o filme em rolo, que ele chama de câmera Kodak (figura 3).

Lançada comercialmente em 1888, a câmera é pequena e leve, com uma lente capaz de focalizar tudo a partir de 2,5m de distância. Um único clique no botão faz a imagem. Com o rolo terminado, o fotógrafo precisa apenas enviar a câmera para o laboratório de Eastman e depois receber seu negativo e as cópias positivas no papel, além de sua câmera com um novo rolo de cem poses.

Essa é a história que resulta no slogan “Você aperta um botão e nós fazemos o resto”. A câmera Kodak torna todos os processos completamente obsoletos e artesanais, sendo a chave final no quebra-cabeça para a popularização da fotografia.

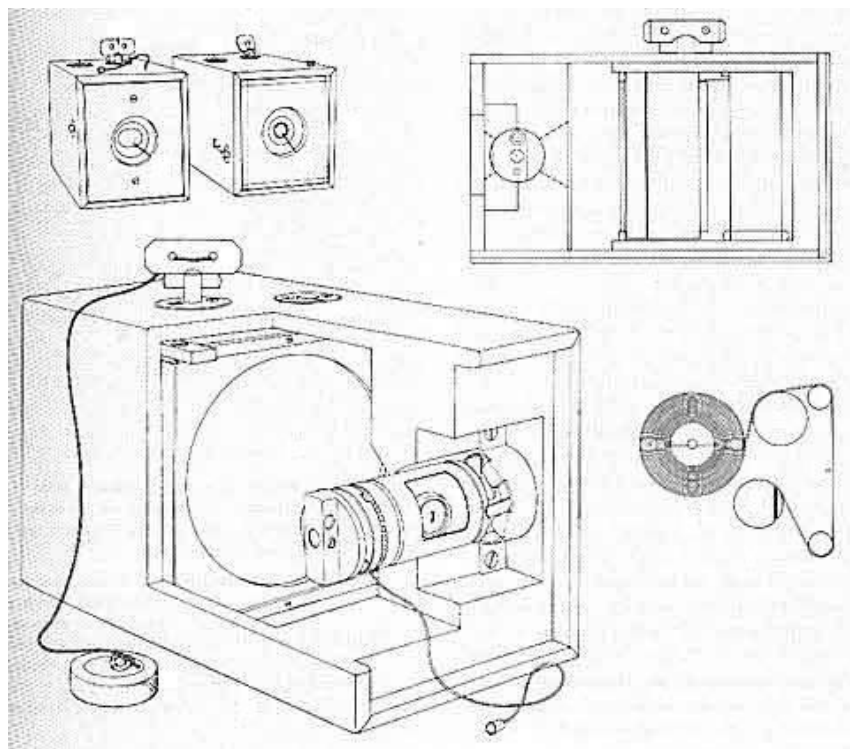


Figura 3

A câmera Kodak de Eastman de 1888.

À esquerda, no alto, uma vista externa. O corpo era de madeira e a chave possibilitava o recolhimento da película, como se vê no corte acima à direita.

A visão seccional, na esquerda da imagem, mostra o obturador cilíndrico, acionado por um cordão.

Na parte de baixo, à direita, vê-se como a película era movimentada dentro da câmera.

O século XX é um segundo momento para a fotografia e tem outro papel:

a fotografia é uma invenção do Século XIX, mas a tecnologia que originou e permitiu a evolução da câmera fotográfica e do filme foi criada no Século XX (Victorino, 2004).

Oskar Barnak é figura relevante nessa nova etapa para os processos fotográficos. Como um entusiasta da fotografia e do recém inventado cinema, ele acostuma-se a carregar as pesadas câmeras fotográficas da época, com suas chapas e pesados tripés. Esse é o motivo que o leva a desenvolver uma câmera

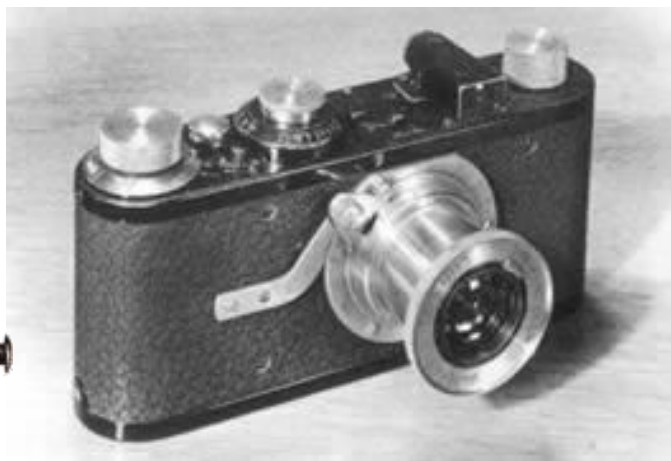
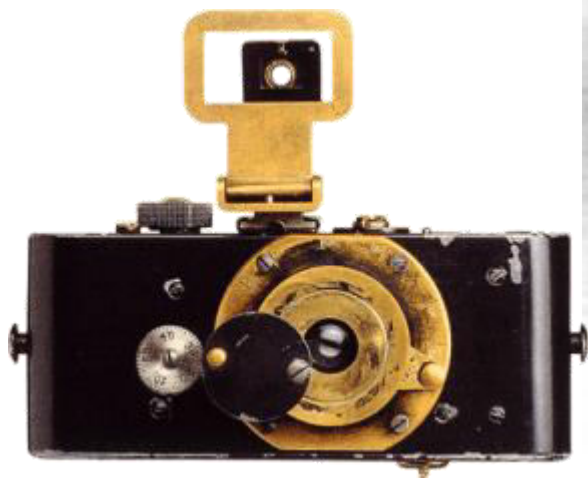
que seja realmente portátil, ainda menor e de melhor resolução que a Kodak. Oskar dedicava-se, em suas folgas, à construção de uma câmera de cinema, que ele veio a completar em 1912.

Nesta época, Oskar, que já havia tido a experiência de carregar as pesadas câmeras fotográficas da época, com suas “chapas” e pesados tripés, começou a desenvolver uma câmera de visor direto que fosse realmente portátil. Constrói então uma pequena caixa de metal, coloca uma lente do tipo das que são usadas em telescópios, um obturador de velocidade única e o mecanismo para que ela use o filme de cinema (35mm) do início do século.

Esse é o material usado para a Ur-Leica (figura 4), o protótipo da primeira câmera portátil de visor direto². A idéia de usar 35mm é, segundo o aspecto comercial, muito mais favorável uma vez que já são fabricadas em larga escala em função da indústria cinematográfica. Em 1925 é mostrada ao público o primeiro modelo comercial da câmera criada por Barnak, a Leica 1 (figura 4). O poder de resolução é incomparável: ela eleva as câmeras miniaturas a verdadeiros instrumentos de precisão.

Figura 4

À esquerda, a Ur-Leica, o primeiro protótipo de Oskar Barnak. Ao lado dela, a Leica1, o primeiro modelo comercial da marca.



² Câmeras de visor direto são aquelas que apresentam um visor totalmente separado da objetiva. Para a maioria das fotos, aquilo que o fotógrafo está visualizando é o que será gravado no filme.

Ao final do ano, mais de mil câmeras são produzidas, consagrando a invenção de Barnak como um grande sucesso da indústria fotográfica e impulsionando o fotojornalismo nos anos 1930.

Não é apenas Oskar Barnak que se irrita com os incômodos modelos de câmera fotográfica do início do século XX. Reinhold Heidecke idealiza uma câmera estereoscópica, de três lentes, chamada "Heidoskope" e que se mostra extremamente funcional. Em 1929, a Frank & Heidecke, lançou a Rolleiflex, a precursora de inúmeras reflex de duas objetivas e filme de rolo, que logo sofreu uma inovação que a tornou muito popular, a possibilidade de troca das lentes para mudança de distâncias focais. Na figura 5 é possível entender o esquema de duas objetivas utilizado pelas câmeras Rolleiflex.

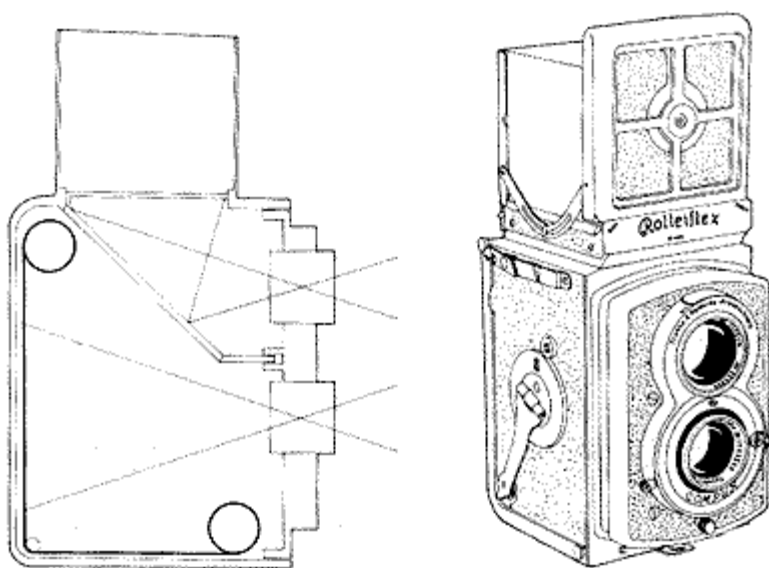


Figura 5

Câmera duplo-reflex, também chamada de câmera de duas objetivas. No desenho à esquerda é possível visualizar as duas lentes objetivas da câmera. A lente superior permite ao fotógrafo visualizar o que vai fotografar, enquanto a lente inferior recebe a luz da imagem.

Ainda na primeira metade do século XX, A Nikon inova lançando a primeira câmera monoreflex. Nesse tipo de câmera fotográfica, um sistema de espelhos e prismas permite que o fotógrafo veja a imagem que vai chegar ao filme diretamente pela objetiva. Tem-se uma noção bem mais precisa dos planos em foto e do corte para incluir ou excluir algo da foto.

Após a Nikon, a última invenção impactante na fotografia acontece nos Jogos Olímpicos de Los Angeles, em 1984, quando é utilizada pela primeira vez uma câmera digital, sem registro em filme. É a Sony Mavica, a primeira câmera eletrônica que utiliza um chip no lugar do filme para gravar imagem. A partir daí, as câmeras digitais se aperfeiçoam em qualidade e velocidade até os anos 2000, quando muitos jornais passam a usar imagens digitais e envio diretamente por equipamentos sem fio.

3 As relações entre homem, câmera e Fotografia

Dois caminhos são escolhidos para essa discussão: a automatização da Fotografia após a popularização dos seus processos e a relação de observação entre homem e foto.

3.1 Flusser: a relação homem-aparelho

Início do século XIX. A sociedade passa por profundas mudanças políticas e econômicas e as camadas emergentes buscam meios para se afirmar. A industrialização acelera o processo de racionalização da produção, do desenvolvimento da técnica, a busca crescente da objetividade que implica também no surgimento de uma nova consciência. O advento da Fotografia vem, portanto, ao encontro dessa nova mentalidade: objetividade, rapidez e precisão. Ela proporciona um meio eficaz de reproduzir a realidade da forma mais exata até então conhecida, reduzindo ao máximo a imprecisão causada pela interferência da mão humana. Obviamente esses aspectos não são alcançados prontamente, mas em pouco tempo ela se torna acessível à massa.

O acesso inicialmente é restrito a uma pequena elite, mas aos poucos a Fotografia é difundida para outras camadas da sociedade. O processo fotográfico iniciado pelo daguerreótipo é posteriormente aperfeiçoado e substituído por outros meios, reduzindo-se as inconveniências apresentadas pelo processo pioneiro. Além da redução de preço, diminuem também o volume dos equipamentos, o tempo de “pose” e, finalmente, a placa metálica do daguerreótipo é substituída por negativos em vidro que possibilitam a reprodução em papel e o desenvolvimento da indústria fotográfica. Desde George Eastman, a Fotografia não pára de se expandir, ocupando espaços cada vez mais diversificados. Ganha também novas utilidades e diferentes significações.

Com a Fotografia inicia-se um longo caminho na construção de novos modos de escrita do mundo. Do mesmo modo que a escrita ortográfica revela uma maneira mais sistemática e conceitual de se tomar consciência da cultura, a

Fotografia se constitui como a arte de escrever com a luz. Pode-se considerar que, depois da invenção do ato de fotografar, a experiência humana nunca mais é a mesma, pois se conquista, a partir desta prótese da visão, um olhar sobre a materialidade do mundo físico e social que antes não era possível, criando uma nova consciência cultural e subjetiva do mundo.

A Fotografia se torna tão necessária na vida moderna que até mesmo a construção da personalidade depende de fotos. Que é hoje de uma pessoa sem uma foto sequer da infância? Antes da Fotografia as pessoas eram educadas com imagens “imperfeitas” da realidade, porém mais amplas no sentido interpretativo e simbólico, já que a lacuna imagética era preenchida com a imaginação do receptor da mensagem. Com a invenção e posterior popularização da Fotografia, as lacunas imaginárias são preenchidas com a frieza do detalhamento fotográfico. A “realidade” torna-se presente pela foto e torna-se um fato, uma prova irrefutável do acontecimento. A “realidade” fotográfica é levada ao extremo da inversão do sentido: a “realidade” deixa de ser o ocorrido para ser o fotografado.

A popularização da Fotografia após a Kodak, a Leica e as monoreflex da Nikon tornam o ato fotográfico parte do cotidiano. O homem passa a buscar a vida como uma fonte inesgotável de momentos fotográficos. A própria concepção de beleza muda: “aparecer bem” numa foto é sinônimo de beleza, a “realidade” da Fotografia suplanta o próprio fato da existência real. A personalidade passa a ser formada a partir de conceitos fotográficos – a infância é um excelente exemplo. Ao falar sobre a infância dos filhos, que mãe não busca um álbum para tornar real aquela fase da existência? A infância depende da Fotografia a ponto de tornar-se crime não fotografar uma criança na tenra idade. O fotografar não exige mais técnicas nem habilidades e torna-se algo simplório e fácil: o apertar de um botão. Sontag ao comparar a câmera com uma arma, tal como o carro, comenta que:

o gosto popular prefere uma tecnologia simples e invisível. Os fabricantes garantem aos seus clientes que fotografar não exige qualquer habilidade ou conhecimentos profundos, que a máquina funciona sozinha e reage à mais pequena

manifestação da vontade. Tão simples como por o carro a trabalhar ou carregar no gatilho” (1977, 23)

Flusser observa também o efeito da automatização do ato fotográfico:

Fotógrafo amador apenas obedece a modos de usar, cada vez mais simples, inscritos no lado externo do aparelho... [o fotógrafo] passa a ser prolongamento automático do seu gatilho. Fotografa automaticamente (1985, 60).

Para Flusser, a “democratização” da Fotografia não implica que o sujeito que fotografa saiba interpretar uma Fotografia, justamente pelo fato de que apertar o botão automaticamente não significa que ele saiba para o que ele está olhando. O fotógrafo pode ser um “analfabeto fotográfico”. Quem executa não sabe necessariamente o que está fazendo, mas pode simplesmente seguir as regras impostas a ele. E saber as regras de um jogo não significa necessariamente que se saiba jogar bem.

Assiste-se ao mesmo processo de automatização ocorrida na produção promovida pela tecnologia para substituir a interferência humana. Dessa forma, não se exige mais preparo ou formação, possibilitando a todos o acesso. A chance de erro ou imperfeição é reduzida em virtude da diminuição da responsabilidade humana. A simplificação do ato fotográfico possibilita inclusive a pessoas que nunca experimentaram tirar fotos fazê-lo, sem conhecimento prévio aprofundado. Com algumas instruções operacionais mínimas, em poucos minutos qualquer pessoa torna-se “apta” fotografar. A simplificação torna-se possível em virtude da automatização do ato, qualquer pessoa é capacitada para tirar fotos porque sua participação é mínima, pois tudo já se encontra programado:

As máquinas fotográficas construídas com o auxílio da eletrônica são cada vez mais sofisticadas. E, no entanto, mesmo uma criança seria capaz de se servir delas após uma aprendizagem de alguns minutos. Tudo se regula

automaticamente. Essa é uma das razões para o imenso atrativo que a Fotografia exerce em relação às massas (Freund, 1989, 197).

A cada dia sente-se com maior evidência o modo como a tecnologia da imagem se transforma numa prótese do olhar, sendo praticamente impossível falar da existência no mundo atual sem os aparatos técnicos que acabaram por modificar a própria natureza humana. As interações estabelecidas com as máquinas colocam o aparelho em destaque, criando modos de diálogo inteiramente novos. Aquilo que foi criado pelo homem pode, se tornar um instrumento de dominação das ações e do desejo humano. Flusser comenta sobre isso ao revelar:

a intenção programada no aparelho é a de realizar o seu programa, ou seja, programar os homens para que lhe sirvam de *feedback* para o seu contínuo aperfeiçoamento (2002, 42).

Sobre o fotógrafo, Flusser defende que o fotógrafo “escolhe” o que fotografar limitado pelo programa do aparelho.

o fotógrafo crê que está escolhendo livremente. Na realidade, porém, o fotógrafo somente pode fotografar o fotografável, isto é, o que está inscrito no aparelho. (...) De maneira que o aparelho programa o fotógrafo para transcodificar tudo em cena, para *magicizar* tudo. Em tal sentido, o fotógrafo funciona, ao escolher sua caça, em função do aparelho (2002, 31).

A automatização como consequência da popularização da Fotografia torna-se ainda mais explícita com a substituição do filme de, no máximo, 36 poses por

câmeras com capacidade de arquivar centenas de fotos *desmágica* o clique: as câmeras digitais, discussão do próximo capítulo.

3.2 Barthes: a visão pessoal na relação homem-produto Fotografia

Em oposição à idéia de dominação da câmera sobre a vontade humana, Kossoy acredita que a Fotografia é um atestado irrefutável, uma marca, mas daquilo que o fotógrafo pretendeu perpetuar. Para ele, a Fotografia possui duas realidades: a primeira é o passado – contexto espacial e temporal em que está inserido o assunto, o contexto da vida e a realidade das ações e técnicas utilizadas. A segunda realidade é a realidade do documento, os limites bidimensionais, o recorte e o instante selecionados que dão, enfim, um caráter de representação à imagem. A segunda realidade limita-se à superfície do papel e não possibilita chegar ao passado de maneira direta. Ambas são imutáveis, escreve Kossoy, porém a segunda é “sujeita a múltiplas interpretações” (1999, 47). Sobre as imagens fotográficas Kossoy (1999,44) observa que “por sua natureza polissêmica, permitem sempre uma leitura plural, dependendo de quem as aprecia”. Barthes chama de *punctum* a conexão entre objeto (foto) e quem o vê (*spectator*), o que chama a atenção do observador de uma foto:

Não sou eu que vou buscá-lo, é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar. (...) O *punctum* de uma foto é este acaso que, nela, me punge (1984, 46).

Sobre a relação da foto com o “exterior” intrínseco ao observador, Barthes complementa que

o *punctum* faz o personagem... sair da Fotografia. (...) O *punctum* é uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem [o] lançasse... para além daquilo que ela dá a ver (1984, 89).

Barthes defende assim a relação pessoal que existe entre o *Spectator* - que observa a foto – e o produto Fotografia. Essa idéia permite diferentes leituras para diferentes receptores, provocando em cada um impactos diferentes;

em função disso, também é impossível haver “interpretações padrão” sobre o que se vê registrado nas imagens (...) a imagem fotográfica ultrapassa, na mente do receptor, o fato que representa (Kossoy, 1999, 46).

As informações não se originam do interior da imagem, mas do exterior. Quando olha-se uma Fotografia, no interior de um quadro determinado pelo fotógrafo o olhar circula à procura de formas que ele já conhece. Essa leitura se combina rapidamente com o conhecimento do observador que sabe assim designar uma situação, um personagem, um lugar.

Trata-se, no caso de Barthes, da tentativa de recensear e classificar as regras estruturais que atuam na construção da imagem e que conduzem a formas regulares de significação que uma análise progressiva acabaria por conformar num sistema, estabelecendo assim um “código” ou uma “retórica” da imagem fotográfica. Barthes opta por abordar a Fotografia no nível das sensações que ela provoca em face de sua experiência individual como espectador. Escolhe assumir plenamente a subjetividade diante da Fotografia, a tradução da experiência particular do observador perspicaz numa linguagem expressiva como último recurso para captar a “essência” ou o “gênio próprio” da Fotografia.

Essa opção de Barthes por rejeitar os princípios normativos dos sistemas conceituais com os quais vinha trabalhando e por erigir a subjetividade em razão legisladora, fundindo a experiência intelectual e a experiência sentimental, a reflexão e a escritura é o que confere ao ensaísmo barthesiano o caráter de uma “eudoxia”, o conhecimento obtido com a participação dos sentidos. A reflexão de Barthes o leva, por via da sua experiência pessoal como *Spectator*, a verificar com mais ênfase o fato de que a Fotografia, como realização material, resulta da

associação de dois processos técnicos¹ e trata então de retirar todas as consequências que tem esse caráter físico-químico para uma apreciação do “gênio” próprio da Fotografia frente a outras modalidades de imagens.

¹ Um de natureza química, definido pela sensibilidade à luz de certas substâncias, e outro de natureza física, dado pela refração da imagem através de um dispositivo ótico.

4 Do papel ao monitor, do filme de rolo ao chip de memória

É consenso geral, até a invenção da Fotografia, que as imagens propostas sob a forma de desenho, pintura ou gravura são artefatos através dos quais um indivíduo, dotado de inteligência (e às vezes de talento singular), propõe uma configuração das situações, fatos ou acontecimentos que inspiram sua experiência prática. O produto artístico trata-se de uma representação, uma abstração, e que não pode ser confrontado com o que se convencionou chamar de “real”. Há dois lados opostos: o “mundo” e as “imagens do mundo”.

A invenção da Fotografia transforma esse conceito. O processo que alia ótica e química é capaz de reproduzir o “real” mais rapidamente e da forma mais exata possível. A única certeza veiculada em uma Fotografia é que, para existir, é necessário que qualquer coisa tenha pré-existido no domínio do mundo tangível. A imprensa aproveita-se desse fato para substituir as gravuras pela imagem fotográfica comprobatória dos fatos – e que chega a superar a notícia em si coma informação que carrega. Este é o motivo para a Fotografia ganhar, rapidamente, o caráter de verdade indiscutível: é fotografado, então acontece. A Fotografia torna-se onipresente e um objeto de poder para quem controla a produção e distribuição das mesmas.¹ Desconstruindo a idéia de “Fotografia=real”, a imagem digital não tem necessidade de uma referência pré-existente e tangível para a existência de uma foto.

É no final dos anos 80 que a Fotografia passa por uma nova revolução no registro de imagens, com o lançamento da câmera Sony Mavica e seu uso na cobertura dos jogos olímpicos de Los Angeles, em 1984. Esse advento leva a reflexão sobre os problemas que se originam da propagação das imagens virtuais, fabricadas com a ajuda de um computador.

No jornalismo a imagem digital gera inúmeras mudanças, começando pela velocidade de informação e conseqüente economia de tempo e custos. O antigo

¹ Cabe aqui explicar que a manipulação da imagem fotográfica não é algo proposto após a invenção da câmara digital e da Fotografia em arquivo. Muitos artistas já manipulavam e editavam as fotos; a invenção do meio virtual na Fotografia só torna mais fácil e comum a manipulação de fotos.

processo de edição da Fotografia perde seu posicionamento, os filmes são editados de acordo com a redação, na visualização quase instantânea das fotos produzidas na mesma hora. A internet vem aumentar ainda mais a velocidade de divulgação da informação: agências de notícias fornecem a matéria e a Fotografia quase na hora do acontecimento. O editor de Fotografia passa a ter menos autoridade no diálogo com diagramadores e editores, que freqüentemente têm a palavra final na edição da foto, dado que esses definem a formatação final da matéria que será publicada.

A foto conceitual perde seu espaço para a foto informativa – que torna-se um apêndice do texto, sempre tendo como base a informação de quem escreve a matéria. A digitalização lineariza a Fotografia jornalística, a psaturiza de tal forma que os quadros nos jornais se tornam homogêneos. Com o auxílio dos softwares de tratamento de imagen, qualquer Fotografia é recuperável, qualquer imagem é aproveitável. A imagem digital gera um conflito: afasta a tradicional Fotografia e seus autores intelectuais do processo de produção. Saem de cena os fotógrafos – o artista do olhar – e entram os tratadores de imagens, que criam novas imagens – os artista do criar.

As conseqüências vão bem além do jornalismo. O público é atingido: se antes acredita em toda foto que vê, a previsão é que, incapaz de distinguir entre o “falso” e o “real”, o público passará a desconfiar cada vez mais da Fotografia em representar a realidade objetiva. A Fotografia encontra-se diante da crise tecnológica aparente pelo advento da imagem digital. Não há dúvida que os processos de produção computadorizada – envolvendo práticas de intervenção e manipulação – estão tomando o lugar ou complementando as tradicionais imagens de câmeras fotográficas em várias situações comerciais além do jornalismo, o que inclui a publicidade e a produção editorial.

A facilidade de obtenção das fotos por meios digitais torna até inútil o não-aproveitamento de imagens “ruins”. Como uma metralhadora, fotografa-se tudo o que se vê. O clique digital resulta numa saturação fotográfica de imagens programadas por aparelhos, já que com um custo quase nulo pode-se fotografar quantas fotos quiser, ou quantas a câmera consegue armazenar até o próximo

download do aparelho. A compulsão humana de fotografar gera no homem a visualização do real pelas fotos – até mesmo um turista acredita só poder comprovar onde esteve por Fotografias, e sua viagem deixa de ser um lazer para tornar-se alvo de uma metralhadora fotográfica. As pessoas passam a preferir a imagem ao invés do objeto e do momento em si. Sontag afirma que ao saber muito do que se passa no mundo por meio de imagens fotográficas, as pessoas não raro se frustram, se surpreendem, se sentem indiferentes quando vêem a coisa real. É nesse ponto que as imagens digitais tornam-se a faca de dois gumes: uma arma poderosa – partindo da idéia da fotografia ser encarada como real – ou um objeto de dúvidas – já que não é mais facilmente possível distinguir uma foto manipulada por programas como Photoshop.

5 Metodologia

A distribuição e divulgação de fotografias até o fim do século XX dá-se, quase que completamente por papel. O único meio pelo qual a fotografia pode ser distribuída é o papel, e Flusser afirma que o arcaísmo da fotografia “provém da subordinação a um suporte material: papel ou coisa parecida” (2002, 47).

Durante a evolução da fotografia, “o aparelho de distribuição passa a fazer parte integrante do aparelho fotográfico, e o fotógrafo age em função dele” (2002, 49). Portanto, aparece uma nova personagem na fotografia: a distribuição. Sendo o papel a única mídia pela qual se pode difundir a fotografia, Flusser divide então a distribuição em canais pelos quais o fotógrafo escolhe antes de criar uma fotografia:

Ao fotografar, [o fotógrafo] visa a determinado canal para distribuir sua fotografia. Fotografa em função de determinada publicação científica, determinado jornal, determinada exposição, ou simplesmente em função de seu álbum. Do ponto de vista do fotógrafo, duas razões o movem: primeira, o canal lhe permitirá alcançar grande número de receptores (...); segunda, o canal vai sustentá-lo economicamente. (...) Em suma: canal é para o fotógrafo um método para torná-lo imortal e não morrer de fome (2002, 50).

A mudança ocorre quando a fotografia digital possibilita uma nova mídia para a divulgação da fotografia. O advento do arquivo digital somado às possibilidades geradas com a internet possibilita a distribuição rápida e em massa de fotografias. Uma foto da Reuters pode ser vista com um clique, assim como parte do acervo fotográfico de Sebastião Salgado. A separação da fotografia com sua mídia física – o papel – amplia de forma inimaginável até então as suas maneiras de distribuição.

Exemplo da explosão são os milhares de fotologs, álbuns e bancos de imagens existentes na internet. Atualmente, não é preciso ir à casa de um amigo para ver as fotos de suas últimas férias, pedir um negativo para copiar uma foto, ou ainda fuçar arquivos de jornais e bibliotecas por uma foto da seleção brasileira campeã do mundo na Copa de 1970. Basta visitar o fotolog do amigo – ou seu álbum virtual – ou procurar por qualquer foto ou imagem no imenso arquivo de caminhos da internet no Google imagens.

Se durante todo o século XX multiplicaram-se os fotógrafos, a internet possibilita a todos esses serem expositores. Qualquer um pode criar uma exposição virtual para demonstrar suas habilidades fotográficas, embora a chance de alguém visitar sua exposição e ele obter lucros com isso seja ridiculamente pequena.

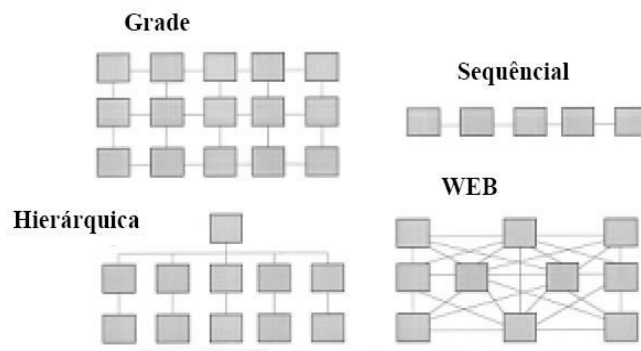
A idéia inicial para este trabalho visa não só criar o portal de fotografia, como publicá-lo na internet. Em vista da complexidade da programação flash, o foco do trabalho muda: o objetivo é apenas projetar o conteúdo do portal.

Para isso toma-se como base um briefing criado por este aluno para saber quais são as intenções do idealizador do *site*. Com algumas conversas, é possível visualizar um esboço do que é o portal. Ele fica dividido em três áreas principais: serviços, exposição e textos.

Com essa base, parece bem fácil separar cada área do *site* e dividi-las em páginas diferentes. A página de serviços inclui formulários de pedidos de empréstimo de equipamento, horários e contato com monitores do laboratório e estúdio fotográficos. A galeria de fotos funciona como portfolio para divulgação dos melhores trabalhos já feitos pelos alunos. Por fim, uma terceira área do portal oferece textos técnicos sobre revelação, iluminação, história e também acesso a informações sobre livros disponíveis na biblioteca de fotografia da ECO.

Além da elaboração das páginas, das informações e principalmente dos *links* que são disponibilizados, devem ser adotados procedimentos, principalmente os de organização das páginas do portal. Independentemente de qual estrutura será utilizada, é fundamental manter uma organização hierárquica da informação

disponibilizada quer permita ao usuário do *site* manter-se nele o maior tempo possível. Existem algumas estruturas padrões que devem ser vistas e adaptadas no desenvolvimento de um *site*, e dentre elas destacamos quatro que são apresentadas abaixo:



A definição de uma estrutura é extremamente importante para a navegabilidade do portal e para o usuário conseguir acessar o conteúdo de forma a não se perder.

Portanto, projetar o conteúdo de um *website* não deve ser tão simples como parece, e envolve muito mais que apenas um *briefing*. Para desenvolver um *website* e até mesmo seu conteúdo faz-se necessário utilizar o máximo número possível de ferramentas disponíveis, estabelecendo padrões, diretrizes e rotinas para a criação e manutenção do *website*. Devem ser adotados padrões mínimos que garantam principalmente a navegabilidade nas páginas, uma estratégia fundamental para manter o usuário na página e fazê-lo retornar.

5.1 Metodologia de criação do portal

Toda metodologia de estruturação do portal deve buscar a valorização e o incentivo à disponibilização de informações do núcleo de fotografia e como meio de divulgação dos serviços aos alunos da ECO e dos ensaios desses aos

visitantes do portal. A manutenção e constante atualização do portal é de vital importância, visto ser este a “vitrine” ao público interno – os alunos e professores da ECO – e externo – empresas, outras universidades, etc. As etapas de criação, desenvolvimento e disponibilização devem ser um trabalho que permita atingir o objetivo: que o produto portal de fotografia atraia o aluno a ponto dele tornar-se usuário. O ponto de partida para o desenvolvimento deve ser a estruturação das informações em seções subdivididas hierarquicamente em:

- informações institucionais: administração, estrutura, histórico, procedimentos e normas de uso;
- informações gerais: serviços, textos, imagens, *links*, mapa do *site*, etc.

O projeto gráfico e a arquitetura das informações adotadas devem propor a valorização das informações apresentadas através de:

- manutenção das seções e páginas (e de sua qualidade) que realmente sejam de interesse;
- proporcionar mecanismos de interatividade com os usuários, para que se tenha subsídios para constante reformulação e adequação;
- constante verificação com os mantenedores das informações nas seções, para garantir a consistência e atualidade das informações;
- estabelecer responsabilidades para os envolvidos tanto para o desenvolvimento quanto para a manutenção, buscando a segurança da integridade do portal;
- incentivar os envolvidos na produção de material a ser disponibilizado;
- estabelecer mecanismos de comunicação entre os responsáveis pelas seções do portal e os envolvidos na criação, para que não haja isolamento e para manter o diálogo e o padrão no conteúdo;

Desenvolver o conteúdo do portal também não é tarefa de uma pessoa só, envolve uma equipe, que pode ser até de duas ou três pessoas, que tenha responsabilidades quanto ao desenvolvimento e a publicação na *web*.

5.2 A equipe de desenvolvimento e as responsabilidades

Atribuir responsabilidades a todos os que participam diretamente no desenvolvimento do portal é fundamental para garantir a constante atualização e modernização. Dentre os envolvidos, dois têm tarefas essenciais na estruturação e manutenção do portal: o administrador do servidor e o *webmaster*.

O administrador do servidor tem como atribuições: instalar, configurar e manter o servidor, incluindo testar a configuração e o funcionamento das páginas; disponibilizar estatísticas de uso e analisá-las; além de determinar se são necessárias atualizações.

O *webmaster* deve definir o conteúdo, manter a qualidade da informação, avaliar a relevância, integridade e identificação (fonte, autoria, data de criação, modificação, etc.) das informações textuais e visuais veiculadas, manter o estilo do portal nas páginas, atender o usuário por meio de algum canal disponibilizado no portal (FAQ, e-mail, fórum, etc.)

Além de uma equipe com responsabilidades definidas, é essencial uma metodologia funcional e reconhecida. A escolhida é a metodologia DADI, criada e experimentada na Universidade Estadual de San Diego (SDSU). A DADI já é reconhecida no Brasil: é usada pela Raven10, uma agência de marketing e tecnologia, especializada em desenvolver e implementar *websites* (RAVEN10). Além dela, o Centro Universitário de Belo Horizonte (Uni-BH), em seu curso de Produção Editorial, inclui o método DADI no currículo da disciplina Computação Visual I: Produção de Páginas para a Internet (UNI-BH).

5.3 A metodologia DADI

A sigla DADI surge dos quatro pilares escolhidos para sua aplicação: **D**efinição, **A**rquitectura, **D**esign e **I**mplementação. Como toda metodologia, esta

também está sujeita a modificações e constante evolução. Ela visa servir como mais um instrumento indispensável à criação do portal de fotografia da ECO.

Não é intenção apresentar na íntegra a metodologia DADI, mas apenas indicar os tópicos mais relevantes para este trabalho, sugerindo a aplicação dos mesmos para a realização do projeto do portal de fotografia. Por este motivo, vamos destacar agora os pontos mais importantes das quatro etapas da metodologia DADI.

5.3.1 DEFINIÇÃO

Etapa que tem início num primeiro encontro com os envolvidos para o primeiro contato com o material e sugestões para as seções do portal e as informações a serem disponibilizadas. Inclui:

- *objetivos x orçamento*: definir o objetivo do portal, o prazo de desenvolvimento, os custos e gastos necessários e a busca de recursos;
- *levantamento de fontes*: definir, coletar e digitalizar os textos e imagens (incluindo logos) que podem fazer parte do conteúdo do portal;
- *análise de conteúdo*: após o levantamento, selecionar o que é de interesse e deve ser disponibilizado;
- *análise do contexto*: observar alguns portais de fotografia de universidades, profissionais e outros relacionados a mesma área;
- *público alvo e tecnologias empregadas*: utilizar as tecnologias mais modernas disponíveis na rede nem sempre é o mais correto, é necessário conhecer o perfil do público-alvo e tentar identificar qual o equipamento (computador e software de navegação) que esse público utiliza;
- *protótipo e aprovação*: apresentar um protótipo do portal contendo um *layout* sugerido e uma primeira proposta de navegação;

Terminada a parte de definição, parte-se para o planejamento da funcionalidade do portal.

5.3.2 ARQUITETURA

A segunda etapa é a que a equipe analisa as informações levantadas na Definição, determinando a relevância do material escolhido, a estrutura da informação e a definição das prioridades (hierarquia) que estas informações devem ser apresentadas. Podem ser divididas em:

- *definição da “mensagem do portal”*: qual é o objetivo do *site* e sua forma de apresentação;
- *estrutura da informação*: agrupar as informações, identificando-as e separando-as em locos organizados por seções ou assuntos principais;
- *recursos de interface*: para cada seção do portal, aproveitar os recursos que a interface oferece, determinando a melhor maneira de apresentar o conteúdo;
- *interatividade*: deve estar presente no portal e deve-se pensar como encaixa-la perfeitamente no conteúdo do *site*;
- *navegabilidade*: definir um procedimento de navegação pela interface, como o visitante pode navegar – podendo ser um trajeto exploratório: ao interagir com o portal, o usuário descobre aos poucos as diversas informações, funções e serviços disponíveis.

Após a definição da estrutura do portal e sua funcionalidade, deve-se pensar na proposta gráfica, quando inicia-se a terceira etapa do desenvolvimento.

5.3.3 DESIGN

Estrutura definida, funcionalidade arquitetada, começa o processo de planejar o *layout* do portal. Os procedimentos abaixo são indispensáveis para a criação do design do portal:

- *tipografia*: este ponto é de grande importância, embora nem sempre seja levado a sério. Deve-se utilizar no portal um tipo de fonte adequado para boa visualização e relacionado com a proposta do portal;
- *redação e textos*: a forma de apresentação dos textos na rede deve estar de tal forma apresentada e voltada a fim de não tornar difícil e cansativa a leitura para o usuário;
- *criação de imagens*: transformar em GIF ou JPG as imagens já definidas para a programação visual do portal;
- *outras tecnologias*: além do tradicional HTML, podem ser utilizadas outras ferramentas de desenvolvimento, como o flash.

Com as três etapas de planejamento concluídas, o portal pode ser implementado.

5.3.4 IMPLEMENTAÇÃO

É a etapa final do desenvolvimento do portal, que deve ser publicado na internet logo após ser aprovado. As páginas finalizadas devem ser testadas em diferentes navegadores e os ajustes necessários precisam ser providenciados antes da publicação. Os últimos passos a seguir são:

- *programação*: etapa de finalização e integração de todas as páginas e verificação de todos os *links*;
- *testes de interface*: verificação final de todo o portal: visualização, navegabilidade e análise se a interface está funcionando corretamente e se é agradável ou complicada;
- *definição do servidor*: definir onde os arquivos devem ficar hospedados para a publicação, provavelmente no mesmo servidor da página da ECO;
- *definição do endereço URL*: escolher o endereço para o portal de fotografia, se tem domínio próprio ou se fica dentro da página da ECO;

- *upload de arquivos*: após definir servidor e domínio, transferir todos os arquivos para onde eles devem ficar hospedados;
- *lançamento do portal*: realizar um trabalho de divulgação, que pode incluir vias impressas e/ou virtuais.

Olhando um pouco para as propostas ao projeto, encontra-se alguns pontos convergentes. Um deles é o lançamento do portal, que pode ocorrer com um concurso de fotografias dos alunos com votação *online*. Assim como a estrutura da informação em três áreas principais: serviços, exposição e textos. Mas a metodologia DADI demonstra como há vários outros procedimentos a serem seguidos para que o portal de fotografia torne-se um *site* no qual o usuário deseje voltar.

6 Considerações finais

Ao dar início ao projeto do portal de Fotografia da ECO/UFRJ, tudo parecia pronto: era apenas conversar com o professor sobre suas idéias e com um *brainstorm* lançar tudo sugerido num papel. Transformar essas idéias num conteúdo definido, propor e aprovar algumas mudanças. Por fim, definir a programação – em flash –, estudar tal forma de programar *websites* e dar início à implementação e posterior publicação do portal.

Como se pôde ver neste trabalho, desenvolver um *website* não é tão simples quanto parece. Primeiramente, foi necessário conhecer a história da Fotografia para entender todas as mudanças ocorridas com tal arte desde sua invenção e também os seus meios de distribuição. Aprendendo um pouco da história da Fotografia, parti para o estudo das teorias relacionadas a ela.

Flusser e Barthes formaram a estrutura do estudo teórico sobre a Fotografia. Principalmente em seus livros *Filosofia da caixa preta* (Flusser, 2002) e *A câmara clara* (Barthes, 1984) pude perceber a relação entre homem, câmera e produto. E como essas relações influenciam na distribuição e divulgação, assim como na apreciação e utilização da Fotografia.

Com uma base história e teórica pronta, parecia ainda fácil e simples - como parece ser o ato fotográfico – criar um *site* relacionado a este tema. Como foi comprovado, até mesmo projetar o conteúdo do *site* é complexo como tirar uma foto, assim como estudo do ato fotográfico comprovou.

O projeto começou com a idéia de fazer o *site* e publicá-lo, tomou o rumo da definição de conteúdo e não chegou-se nem ao proposto aqui: projetar o conteúdo do portal de Fotografia da ECO. Por quê? Até mesmo definir o conteúdo não envolve apenas algumas conversas informais e um *brainstorm*. Como se viu no último capítulo, projetar o conteúdo de um *site* é apenas um dos pontos de uma das etapas sugeridas pela metodologia DADI.

Escolheu-se a metodologia DADI por já ser reconhecida pela SDSU, além de ser utilizada pela agência Raven10 para desenvolvimento de *sites*. O método DADI também faz parte da disciplina *Computação Visual I: Produção de páginas*

para a Internet do curso de Produção Editorial do Centro Universitário de Belo Horizonte (Uni-BH).

Mesmo não tendo atingido o objetivo proposto, acredito que este trabalho é extremamente útil para a Escola de Comunicação e também para a habilitação Produção Editorial. Prova como são necessários estudos práticos e não apenas uma estudos teóricos e uma “idéia na cabeça” para criar-se alguma produto. Além disso, a descoberta da metodologia DADI no desenvolvimento deste trabalho revela uma necessidade de melhoria no currículo de disciplinas que envolvem planejamento e cálculo de custos.

Por fim, uma outra utilidade para este trabalho é dar o pontapé inicial para a criação do portal de Fotografia da ECO, propondo uma seqüência de etapas necessárias para o desenvolvimento do portal. Proponho, portanto, usar este trabalho como alicerce a fim de que o portal de Fotografia seja desenvolvido e publicado no *site* da ECO, e que essa não seja apenas uma idéia esquecida nos arquivos da biblioteca.

